‘Armando & Jan Cremer’

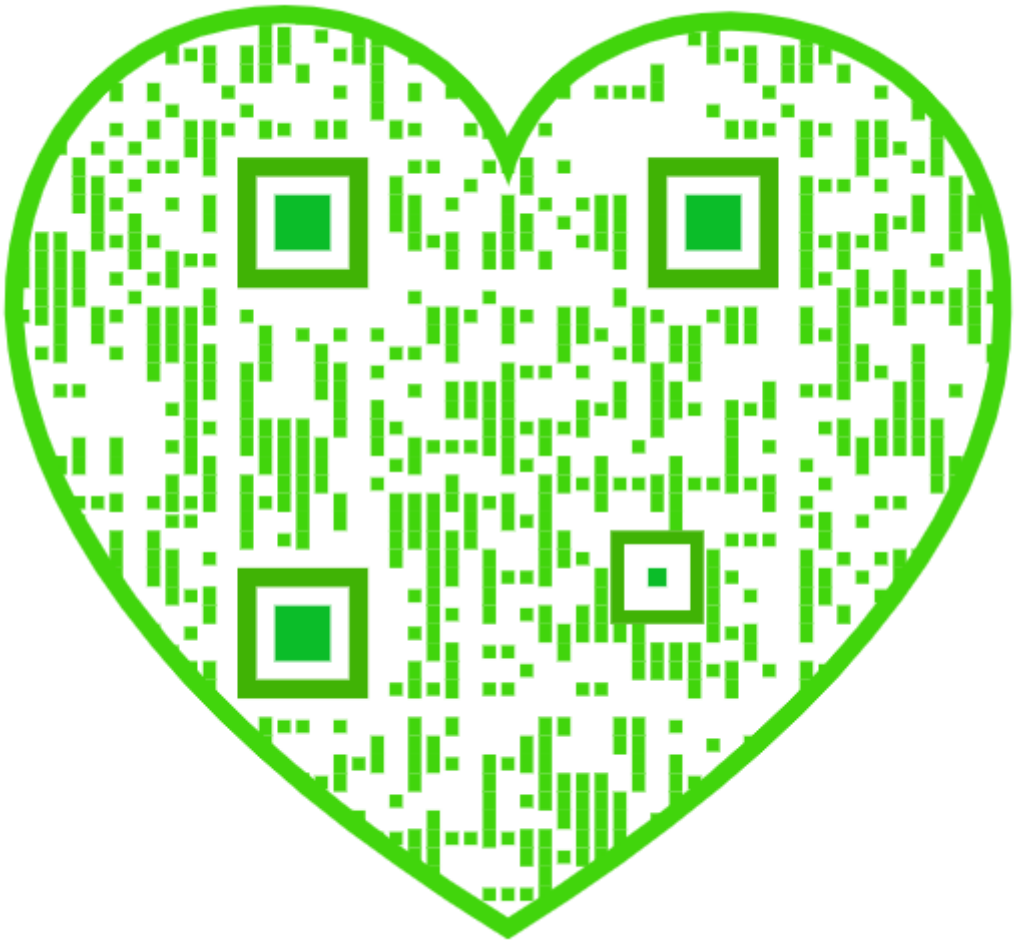
Klaus Beekman

bron
Klaus Beekman, ‘Armando & Jan Cremer.’ In: *Literatuur* 12 (1995), p. 314-319.

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/beek009arma01_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de gebruiksvoorwaarden.

dbnl digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren



Armando & Jan Cremer

K. Beekman*

Wat bewoog Armando en Jan Cremer, beiden beschikkend over het dubbeltalent van schrijver-schilder, om lange tijd als gezworen kameraden op te treden en waardoor ontstond er een ommekeer in hun gedrag? Het antwoord op deze vraag wordt hier gezocht in een aantal strategische overwegingen van beide kunstenaars. Armando en Jan Cremer hebben zich met grote regelmaat over elkaar en elkaars werk uitgelaten. Die uitlatingen hadden geen vrijblijvend karakter. Zij hadden onder meer tot doel een bepaalde plaats te veroveren in het culturele circuit. Om te bereiken dat de door hen voorgestane literatuuropvatting werd aanvaard, was het belangrijk dat zij eensgezind optraden. Toen de betreffende literatuuropvatting eenmaal ingang had gevonden, werd het zaak zich ten opzichte van elkaar te profileren, zeker toen bleek dat beider mythologische wereldbeschouwing meer dan enkele trekken van overeenkomst vertoonde.

In *Ik Jan Cremer* (1964:271-272) vertelt de hoofdpersoon dat hij een artikel heeft gelezen over het 'Beest' Jan Cremer: 'Het ging over de pervers-intellectuele vriendschapsbanden tussen Mij, en het Fenomeen Armando. Men vreesde dat wij aan de macht zouden komen en van het goedmoedige Neêrlands kunstwereldje een terreurstaat zouden maken. Hoe was dat uitgelekt?' Cremer gaat op ironische toon verder en doet alsof 'De twee Heersers' daadwerkelijk een machtsgreep hadden willen uitvoeren in de kunstwereld en alleen 'aangeslotenen bij de Barbaristische Vakbeweging' toegang tot de kunsttempels hadden willen verschaffen en tegenstanders specifieke taken opleggen: 'Tegenstanders van ons bewind dwangarbeid te laten verrichten door het gehele parlementsgebouw voor ons op te laten knappen en de vertrekken van mij te betegelen met naaktfoto's, die van Armando met kogelhulzen. Enzovoort enzovoort.'

Het artikel waarnaar Cremer verwijst en dat afkomstig is van Armando verscheen op 10 december 1960 als coverstory in het Haagse *Carrousel*, onder de titel 'Van barricade naar Binnenhof?' Armando schrijft dat 'Het Beest' Cremer en hij elkaar hebben gevonden: 'Jan Cremer loopt de laatste weken (...) namelijk met een ideaal rond de stichting van een "culturele nozemgroep". Voor dit doel zocht en vond de primitieve barbaar contact met een figuur, die misschien nog minder kostelijk, nog minder ongevaarlijk is: de Amsterdamse, 30-jarige dichter-schilder *Armando*. Onder deze naam gaat een verderfelijke combinatie schuil van primitiviteit en intellect, een combinatie waar steeds meer jongeren met bewondering naar kijken.'

Armando stelt zich aan Cremers zijde, ook later als *Ik Jan Cremer* een succes blijkt te zijn, wat door velen met lede ogen wordt aangezien. Een verslaggever van het *Algemeen Handelsblad* noteerde op 23 november 1964 op een bijeenkomst die was belegd door De Bezige Bij ter gelegenheid van de verkoop van 100.000

* Klaus Beekman is verbonden aan het Instituut voor Neerlandistiek van de Universiteit van Amsterdam.

exemplaren van deze roman: ‘De schrijver-schilder Armando meende, dat “rancune aan vele harten knaagde”.’

Cremer op zijn beurt bleef achter Armando staan. In *Ik Jan Cremer 2* (1966:111) plaatst hij deze noot bij de naam Armando: ‘Gevoelig Nederlands Kunstenaar, die zich

Armando en Jan Cremer. Foto uit *Carrousel*, 10 december 1960

vermomt als een gluiperige Franse pooier. Intieme Vriend van Jan Cremer sinds 1958.'

Wat deze kunstenaars in genoemde periode bindt, wordt duidelijk als men de ontwikkeling van beiden bekijkt aan de hand van geschriften en foto's. Beiden gaan in die tijd gekleed in spijkerbroek en leren jack en presenteren zich in die hoedanigheid als 'nozems'. Zij onderscheiden zich in kleding en haardracht van de hen omringende bourgeoisie. Maar niet alleen op deze punten. De 'Barbaristische Vakbeweging', waarvan sprake is in *Ik Jan Cremer* verwijst naar een label dat Cremer zelf aan zijn schilderwerk uit die tijd had gegeven. Volgens Freddy de Vree (1985:6v) legde Cremer in 1957 de basis voor wat hij zijn 'Peinture Barbarisme' zou noemen, een stijl waarin hij tot 1962 zou blijven schilderen. Dat Cremer en Armando op schilderkunstig gebied aan elkaar verwant zijn, blijkt in 1958. In dat jaar exposeerde Cremer een schilderij dat hij de titel 'Barbare' gaf en vervaardigde Armando een doek dat hij 'Peinture Criminelle' noemde: beide werken zijn op identieke wijze uitgevoerd in korstachtig, monochroon rood (zie De Vree 1985:18 en Ferron 1985:39). Voor De Vree (1985:24v) is de zaak duidelijk: Armando had Cremer nagebootst als barbaar. Daarbij bedienden beiden zich van eenzelfde terminologie. In de poëzie van Armando uit de jaren vijftig duikt regelmatig het woord 'heerser' op (zie *Verzamelde gedichten* 14:32,47), terwijl ook Cremer deze term graag mag gebruiken, zoals tijdens een interview voor Panorama (12-11-1960), waarin hij zonder enige aanleiding zegt: 'Ik ben de heerser.' Volgens De Vree zou Armando zich in navolging van Cremer een heerser hebben genoemd. Voor zijn opvatting dat Cremer de eerste was die zich presenteerde als 'heerser' doet De Vree een beroep op uitspraken van Cremer uit later tijd, toen er een conflict tussen beide kunstenaars bestond. Die claim op originaliteit werd niet gelegd in de jaren vijftig. Dat beiden nagenoeg identieke kunstwerken produceerden en deze van Franstalige titels voorzagen met een gewelddadige ondertoon, vormde toen blijkbaar geen beletsel om elkaar te blijven steunen. Wat blijkt uit de eerder gememoreerde uitspraken van beiden tot halverwege de jaren zestig. Voor tegenstellingen en naijver was op dat moment geen plaats.

Met hun kunst en met behulp van de door hen op provocerende wijze uitgedragen literatuur- en kunstopvatting onderscheidden Armando en Cremer zich van hun directe voorgangers, dat wil zeggen de Vijftigers en de Cobra-groep. Dat gebeurt nog niet aan het eind van de jaren vijftig. Dan staan beiden nog onder invloed van deze bewegingen. Zo was Cremer aanvankelijk zeer onder de indruk van Karel Appel. Maar aan het begin van de jaren zestig verandert er iets. Cremer heeft dan zo zijn reserves tegenover de Vijftigers. Hij leest de gedichten van Lodeizen, Andreus, Vinkenoog, Hanlo, Campert en Kouwenaar wel. In *Ik Jan Cremer* (p.221v) leest hij ze zelfs voor aan een vriendin: ‘Als ik dacht dat ik er wat van begreep las ik de strofe voor aan Brigitte. Die keek dan zeer aandachtig naar mijn sprekende mond en als ik dan vroeg: “Hoe vind je dit?” kwam ze op me af en drukte een zwoele zoen op m'n lippen. “Ik vind het fantastisch,” zei ze. “Hoe die men-

sen dat toch mooi kunnen zeggen, hè!" Dan was ik weer uitgeluld want zij begreep er geen ballen van en ik ook niet, alleen met de gedichten van Achterberg luisterde ze geïnteresseerd toe. Dat was in die tijd ook de enige verstaanbare dichter voor mij.'

De tijd was rijp om de voorgangers dood te verklaren en de eigen activiteiten als 'nieuw' te legitimeren. Daarbij moest de indruk worden vermeden dat de vernieuwing alleen bestond uit het zich afzetten tegen de direkte voorgangers. In hun 'aanwijzingen voor de pers nrs 1-11' die Armando + Sleutelaar in *De Nieuwe Stijl* (1965-1966) publiceerden, heette het daarom: 'Het moet in de toekomst worden vermeden dat men de Nieuwe Poëzie opvat als een protest tegen de Vijftigers. De Nieuwe Poëzie zet zich niet af tegen de geschiedenis, maar maakt geschiedenis. De poëziетheorie van de Vijftigers heeft geen enkel aanrakingspunt met de Nieuwe Poëzie, dus elke aanleiding tot rebellie ontbreekt.' Niettemin werd voortdurend op het tekort van Vijftig en Cobra gewezen, zoals in 'een internationale primeur' (1964), waarin Armando betoogt dat het bij de Nul-groep, waarvan hij deel uitmaakte, om een internationale beweging gaat, die verwant is aan het Nieuw Realisme in de literatuur: 'Een internationale primeur. Belangrijker dus dan de "revolutie" van de 50-ers, die in Nederland iets hadden op te knappen, dat over de grens allang was gerealiseerd.' Een jaar eerder had hij in een door menig kunstcriticus aangehaald poëticaal stuk, 'over het lijk van de renaissance', Cobra gesitueerd aan het eind van wat hij de Dyonisische lijn in de kunst noemde; daarna laat hij 'Het Nieuw Realisme' beginnen. Het omslag van het 33e nummer van het tijdschrift *Gard Sivik* (1963), waarvan Armando mede-redacteur was, geeft aan hoe over de voorgangers werd gedacht: het bevat een verkeersbord met een streep door het getal 50.

Armando en Cremer vonden elkaar niet alleen in de bestrijding van dezelfde tegenstander. Zij gaven hun werk ook wortels in eenzelfde traditie. Volgens verschillende literatuur- en kunstbeschouwers bestaat er zelfs een duidelijke link met het verleden. Beiden begonnen met expressionistisch getinte kunstwerken. Als Cremer in 1958 door Duitsland en Italië trekt, werkt hij onder invloed van de Duitse expressionisten Kirchner en Nolde, terwijl ook het vroege werk van Malevich en Kandinsky invloed op hem uitoefenen; eerder maakte hij al collages die geïnspireerd waren op het werk van Miro en Klee, aldus De Vree (1985:5;14). Over de band tussen Nieuwe Stijl'ers en historische avantgardisten als Marinetti en Malevich is later geschreven door Foppe (1985), Blok en Van Garrel (cit. Van Faassen/ Sleutelaar 1989). Zo meent laatstgenoemde dat de mede door Armando ondertekende manifesten tegen het abstract expressionisme Marinetti's manifesten als voorbeeld hadden en dat diens werken uit de Nul-periode, zoals 'Zwart Water' (1965) doen denken aan Malevich' 'Zwarte Vierkant' (1915) (id.:103v). Feit is in ieder geval dat zowel Armando als Cremer zich een positie verschaffen met behulp van een gemunte term als 'avantgarde', die een link met de verschillende -ismen uit het interbellum suggereert. Men mag echter niet uitsluiten dat het hier om een retorische term gaat, waarmee een voorgeschiedenis wordt gecreëerd, die statusverhogend zou moeten werken. Armando was mede-oprichter van en publicist in het tijdschrift *De Nieuwe Stijl* (1965-1966), dat als ondertitel meekreeg: 'werk van de internationale avant-garde'.

Ook Cremer plaatst zich in een avantgardistisch kader. In *Ik Jan Cremer* (1964:221) merkt de hoofdpersoon op dat hij gedichten schrijft om de tijd te doden. Tussen

haakjes heet het: ‘(Na een paar jaar stuurde ik een serie gedichten naar Gard-Sivik maar kreeg ze met

Jan Cremer en Armando. Foto uit *Carrousel*, 10 december 1960

'n keurig briefje retour, dat ze niet voor plaatsing in aanmerking kwamen. Ik was toen ook nog niet zo bekend.)’ Toch zou Cremer in *Gard Sivik* (1962), waar onder anderen Armando de scepter zwaaide, terechtkomen, zij het met prozastukken, te weten ‘Operatie kogelwond’ en ‘Algerijns dagboek’, die later deel zouden uitmaken van *Ik Jan Cremer* (Roegholt 1972:342). Dat mag een bijzonderheid worden genoemd, omdat Cremer, ook later, zelden in specifiek literaire tijdschriften publiceerde. In *Ik Jan Cremer 2* (1966:433) laat hij de hoofdpersoon over *Gard Sivik* zeggen: ‘Een avantgardeblad had twee hoofdstukken uit mijn boek gepubliceerd.’ Weliswaar verschilde de ik-literatuur die Cremer schreef van het objectiverende proza dat Armando in de jaren zestig produceerde, maar het uitgangspunt bij het schrijven, authenticiteit, was identiek. Beider belangstelling voor reportages en (quasi-) autobiografieën dateert uit deze tijd, toen zij beiden als journalist aan de *Haagse Post* waren verbonden.

In een bepaald opzicht vormden Vijftig en Cobra

wel een voorbeeld voor zowel Cremer als Armando. Beiden waren zich maar al te zeer bewust dat een reputatie niet op werkimmanente gronden wordt opgebouwd. Het was zaak artistieke bolwerken binnen te dringen. Zo wist Cremer in 1959 in een groepstentoonstelling het Haags Gemeentemuseum binnen te komen en exposeerde Armando in 1962 tezamen met andere Nul-kunstenaars in het Stedelijk Museum te Amsterdam. '(...) We wilden een internationale expositie, een beetje geïnspireerd op de spraakmakende Cobra-manifestatie in 1948. Zij hadden hun eerste grote show in het Stedelijk en dat wilden wij ook', merkt Armando op (cit. Van Faassen/Sleutelaar 1989:277). Hoewel het Stedelijk Museum geen grote rol speelde bij het distribueren van de Nul-kunst, is het wel van belang geweest op het punt van het informeren over en vooral legitimeren van deze kunst (Wilbrink 1991).

Voor de opbouw van een reputatie van een schilder is het van belang om in grote musea te hangen, voor die van een auteur om bij een gerenommeerde uitgeverij te publiceren. Cremer en Armando kwamen terecht bij een uitgeverij van naam: De Bezige Bij. Wat niet betekende dat een ieder daar ingenomen was met de komst van deze auteurs. Met name de schrijver J.B. Charles verzette zich heftig tegen zowel de publikatie van *Ik Jan Cremer* als *De SS'ers* (Roegholt 1972:220v; Wennekes 1994:172). De reacties in de boezem van de uitgeverij waren dezelfde als die van de recensenten later. Beide boeken stelden hun beoordelaars zowel voor een esthetisch als voor een ethisch probleem: 'Gaat het hier nog wel om literatuur?' en 'Is het moreel verantwoord deze boeken op de markt te brengen?' Hoe de antwoorden uitvielen, was noch de zorg van Armando, noch die van Cremer. 'Als ze maar schreven', luidde het toenmalige standpunt van Armando die, naar eigen zeggen, overwegend negatieve recensies kreeg (cit. Van Faassen/Sleutelaar 1989:279). Ook de kritieken op Cremers werk waren voor het merendeel negatief, maar onder de welwillende critici waren er een paar met groot aanzien, zoals Kees Fens en H.U. Jessurun d'Oliveira, twee representanten van het tussen 1960-1964 als literair-beschouwelijk instituut ervaren tijdschrift *Merlyn*. De laatste had er als jurylid voor gezorgd dat *Ik Jan Cremer 2* de prozaprijs 1967 van de gemeente Amsterdam ontving.

Langzaam maar zeker zou een literatuuropvatting ingang vinden die zich buiten elke moraal opstelde en een claim legde op authenticiteit. De naam van beide auteurs was gevestigd en beiden hadden zij zich een plaats weten te verwerven in het culturele veld. De onderlinge verhouding zou lange tijd ongestoord blijven. Dan, ruim tien jaar na de publikatie van *Ik Jan Cremer*, neemt Cremer afstand van Armando in 'Artistieke Herinneringen', dat hij eerst publiceerde in *Hollands Diep* (6-12-1975) en later opnam in *Cremer's logboek* (1978:378-381). Cremer kritiseert Armando vooral op twee punten. Hij verwijt hem gebrek aan originaliteit: Armando zou letterlijk en figuurlijk achter Cremer hebben aangelopen, zoals achter diens 'Peinture Barbarisme'. Verder meent Cremer dat Armando onoprecht is in zijn gedrag als kunstenaar: diens uiterlijke presentatie - sinds zijn Nul-periode loopt Armando in kostuum - en maatschappelijke loopbaan als redacteur zouden niet stroken met zijn kritiek op de gevestigde orde.

Armando diende Cremer van repliek in *Hollands Diep* (20-12-1975) onder de titel 'Tante Cremer'. Daarin draait hij de rollen om. Hij zou zich niet door Cremers 'Peinture Barbarisme' hebben laten inspireren, Cremers werk zou in 'navolging' van Armando's eerder geëxposeerde 'Peintures Criminelles' zijn gemaakt. Daarbij noemt Armando de schilderijen die Cremer in zijn begintijd vervaardigde 'kopieën van

Appel'. Behalve dat Armando op zijn beurt een claim op originaliteit legt, geeft hij een andere uitleg aan beweringen die hij deed in de tijd dat zij samen optrokken: weliswaar heeft hij Cremer ooit 'veelbelovend' genoemd, maar meer vanwege het 'gewichtige woord', weliswaar schreef hij een artikel in *Caroussel* over hen samen, maar niet met de bedoeling de revolutie te prediken, weliswaar noemden beiden zich toen 'Heerser', maar dat begrip zou Cremer ten onrechte voor zich hebben opgeëist. In een 'Naschrift' bij Armando's stuk draait Cremer de rollen nogmaals om en stelt hij dat Armando nooit een echte 'Heerser' is geweest; hij herhaalt dat Armando met zijn stoerheid koketteert.

Een jaar later slaat Cremer opnieuw toe. Wat niet eerder gebeurde: Cremer schrijft een recensie over een publikatie van Armando. Onder de titel 'Pim Pandoer in gevecht' bespreekt hij *Het gevecht* voor *Vrij Nederland* (15-5-1976), een recensie die hij later opneemt in *Cremer's logboek* (1978:393-399). Eigenlijk is de aanduiding 'recensie' niet op zijn plaats: in feite gaat het om een afrekening met de literatuur- en kunstopvatting van Armando, die onvergelijkbaar zou zijn met die van Cremer. *Het gevecht* wordt beoordeeld in het kader van de vermeende intentie waarmee Armando literatuur en kunst maakt en de doelgroep die hij ermee wil aanspreken: de grote massa. Volgens Cremer moet Jan de Arbeider veel geld neerleggen voor weinig tekst, waarbij nog komt dat die geringe hoeveelheid tekst onbegrijpelijk is en de door Armando gemaakte illustraties weinig om het lijf hebben: ze bestaan uit 'enkele onduidelijke foto's in fragmenten geknipt en verdeeld over 9 pagina's à la Jan Dibbets, ook zo'n creatieve ontbijtkoek. Deze fotofragmentjes zijn artistiek bewerkt door de onvaste hand van de ijverige dichter-schrijver met slierten, stippeltjes en krasjes van een zacht vetpotlood.' Ook de oorlogsthematiek in de bundel zou niet voortkomen uit oprechte betrokkenheid, maar een kwestie zijn van inhaken op een mode. Het volk wordt misleid en dat door iemand die in de tijd dat hij samen met Cremer optrok, neerkeek op het 'Janhagel'. Volgens Cremer is *Het gevecht* niet bestemd voor arbeiders, maar voor de 'happy few' en hoort het naast de *Elegance* thuis. Opnieuw twijfelt Cremer aan de integriteit van

Armando en Jan Cremer. Foto uit *Jan Cremer in beeld* (Loeb, 1985)

Armando als schrijver en kunstenaar. Die integriteit reserveert hij voor zichzelf door zich als volksjongen en volksschrijver af te schilderen.

Dat Cremer zijn kritiek niet eerder onder woorden heeft gebracht, houdt deels verband met het feit dat beiden er bij de opbouw van hun reputatie in het literaire circuit baat bij hadden eensgezind over te komen. Halverwege de jaren zeventig hoefde die eendracht niet langer te worden uitgedragen. Armando en Cremer waren als auteur en schilder aanvaard, dat wil zeggen instituties als musea, uitgevers, literaire critici en jury's hadden hun werk gesanctioneerd. De tijd was aangebroken om zich ten opzichte van elkaar te profileren. Dat Cremer daartoe het initiatief nam tussen 1975 en 1978 houdt verband met de artistieke positie waarin hij in die tijd verkeerde. Cremers succes en de aandacht voor zijn werk lagen in 1978, toen *Jan Cremer's Logboek* verscheen, al weer enige tijd terug. Van Cremer verscheen tussen 1970 en 1978 slechts één Nederlandstalige boekpublikatie: *Sneeuw* (1976), een bundeltje eerder in bladen als *Mimo, Haagse Post* en *Avenue* opgenomen reisverslagen. Intussen was hij bij een kleinere uitgeverij terechtgekomen, die van Loeb & Van der Velden. Naar aanleiding van het logboek dat hij daar liet verschijnen, merkte Tom van Deel in *Trouw* (19-8-1978) op: ‘Cremers uitgever heet dit keer Loeb. Diens fonds wordt niet zelden gekenmerkt door nep, winderigheid en ijdeltuiterij. Heeresma, Kars, Groeneboom, Albach, Langenbach, Luijters.’ Bekijkt men Cremers schilderkunstige produktie dan valt op dat die in deze periode aanmerkelijk lager ligt dan in de periode daarvoor en daarna. De artistieke produktie van Armando en de belangstelling daaromtrent geven een omgekeerd beeld te zien. Van hem werden russen 1971 en 1977 zes boeken op de markt gebracht, waarvan er één, *Herenleed*, met succes voor de televisie was opgevoerd. Daar komen nog bij: een expositie in het Stedelijk Musem te Amsterdam (1974) en de Herman Gorterprijs 1977 van de gemeente Amsterdam voor *Het gevecht*.

De omslag die zich in de jaren zeventig heeft voorgedaan uit jaloezie te verklaren is wat al te gemakkelijk. Dat met name Cremer verwoede pogingen heeft ondernomen zich ten opzichte van Armando te profileren, staat in verband met zijn artistieke plannen voor de toekomst op dat moment. Die plannen kruisten die van Armando. Dat blijkt onder meer uit schermutselingen rond *Herenleed*. Bij zijn aanval op Armando had Cremer (1978:398) dit toneelwerk pretentieus genoemd en later, in een interview met Frank van Dijl voor *Het vrije volk* (23-2-1984): ‘elitaire shit’,

waarbij hij opmerkt dat hij iets had willen schrijven onder de titel *Jongensleed*, maar dat het woord 'leed' mede door Armando een modewoord was geworden. Belangrijker echter zijn de literatuuropvatting en wereldbeschouwing op basis waarvan Cremer *De Hunnen* (1984) schreef, zijn magnum opus waaraan hij halverwege de jaren zeventig is begonnen.

In *De Hunnen* wordt een cyclische voorstelling van de geschiedenis gegeven. Alles herhaalt zich: de gewelddadigheden die tegenover vreemdelingen zijn begaan door de Hunnen, door de Duitsers tijdens de Tweede Wereldoorlog en door de Nederlandse Binnenlandse Strijdkrachten geven geen principieel verschil te zien. Een cyclisch wereldbeeld ligt ook ten

grondslag aan Armando's oeuvre, zoals aan *Hemel en aarde. Een heroïsche cyclus in 3 delen* (1971), waarover Jaap Goedegebuure (1987:576v) opmerkte dat Armando daarin een mythe bezingt van het leven dat zichzelf vernietigt om des te krachtiger terug te keren, wat hem doet denken aan de mythen van Wagner en Nietzsche: de nooit eindigende cyclus van op- en neergaand leven. Die mythologische verbinding van heden en verleden is iets wat ook centraal staat in *De Hunnen*, waarin de voorgeschiedenis van Cremers uit Hongarije afkomstige moeder doorgetrokken wordt naar de Hunnen. Verschillende recensenten hebben zich aan het mythologische karakter van het boek gestoord, zoals Willem Kuipers, die in *de Volkskrant* (24-2-1984) zei weinig te moeten hebben van Cremers poging 'een mythologische dimensie aan zijn jeugdervaringen te geven, met al die Hunnen en zo. Het lijkt wel een wagneriaanse imitatie (...)'. Het werk van zowel Cremer als Armando zou, volgens Müller (1993), worden gekenmerkt door historie én anti-historie, ofwel mythologisering in het algemeen en zelf-mythologisering in het bijzonder.

De keuze voor de Tweede Wereldoorlog wordt door beide schrijvers gelegitimeerd met verwijzingen naar hun jeugd waarop deze oorlog zijn sporen heeft nagelaten. Cremer woonde in die tijd in Enschede, Armando vlakbij het 'Polizeiliches Durchgangslager Amersfoort'. De woon- en leefomstandigheden ervoeren beiden als grenssituatie; ze worden ook als zodanig beschreven of in kunst omgezet. Zo begon Armando aan het begin van de jaren tachtig met zijn schilderkunstige serie 'Waldrand' en schreef hij in zijn essaybundel *Machthebbers* (1983:97) over grenzen: 'Grenzen kan men erkennen, verleggen, verstoren. Hier ligt het zand, daar begint het grind, en daar de bielsen. Waar eindigt het bos en waar begint het kampement. Waar eindigt het weiland, waar begint de bebouwde kom. Waar eindigt het praten en waar begint de schreeuw, waar de stilte, waar het woord. Waar begint het struikgewas, waar de glimmende rivier, waar de roofmoord. Waar het gras, waar het beton. Daar misschien, waar die mier aan het sjouwen is?' Cremer is minstens zo geobsedeerd door grenssituaties, zoals blijkt uit een interview dat hij met Ischa Meijer (28-1-1984) had over *De Hunnen*: 'Ik ben opgegroeid in Enschede, vlak bij de grens. De grens, dat is een mystiek iets voor mij. Landsgrenzen zijn onzichtbare, heilige strepen. Littekens in de oorlog.' Die grenssituaties hebben een letterlijke en een figuurlijke kant. In oorlogsomstandigheden is het moeilijk te bepalen wie dader en wie slachtoffer is, wie goed en wie slecht. In het oeuvre van Armando neemt deze problematiek een dusdanig centrale plaats in dat een criticus als J.F. Vogelaar er in *De groene Amsterdammer* (22-11-1978) over viel in zijn bespreking van *De ruwe heren* (1978). Volgens hem krijgt alles bij Armando 'mythische proporties: *de* mens, *de* schuld, *het* vonnis. En dan zwijg ik nog maar liever van de even diepzinnig ogende als nietszeggende gemeenplaats dat slachtoffer en dader in één persoon schuil gaan, waarmee men al heel wat dat krom is heeft weten recht te praten.' Ook Cremer problematiseert in *De Hunnen* conventionele tegenstellingen tussen goed en kwaad. Atte Jongstra, die het boek besprak voor *De Gooi-en Eemlander* (28-2-1984), heeft dit ook opgemerkt. Na te hebben geconstateerd dat Cremers Hongaarse moeder door de Twentenaren als een 'vrömde' werd beschouwd, concludeert hij: 'Daarmee is de vraag wie vriend is en wie vijand wel heel ingewikkeld geworden. Voor de kleine Jan zijn er aardige Duitsers, onaardige "goede" en aardige "foute" Nederlanders.'

Als kunst-, literatuur- en wereldbeschouwing van twee schrijvers-schilders, die beiden geaccepteerd zijn in het artistieke circuit, zo dicht bij elkaar liggen, laat zich

bijna voorspellen dat er uit strategische overwegingen, dus om zich te profileren, een eigen identiteit te tonen, kritisch afstand wordt genomen. Omdat Armando zijn poëtica eerder gestalte had gegeven dan Cremer, lag het voor de hand dat laatstgenoemde de aanvallende partij was en Armando zich kon beperken tot schampere opmerkingen, zoals in *Het Parool* (19-3-1993), waar hij over Cremer zei: 'Is dat niet een of andere schilder?'

Literatuuropgave

Armando's opvattingen over Jan Cremer zijn te vinden in 'Van barricade naar het Binnenhof?', in: **Carrousel**, 10-12-1960 en in 'Tante Cremer', in: **Hollands Diep**, nr. 4, 20-12-1975: 5 (+ Naschrift Jan Cremer). Cremer heeft zijn opvattingen over Armando gebundeld in **Jan Cremer's logboek** (Amsterdam 1978). Voor de kunst- en literatuuropvatting van Armando zie: Sjoerd van Faassen en Hans Sleutelaar (red.), **De nieuwe stijl 1959-1966** (Amsterdam 1989), een heruitgave van **De Nieuwe Stijl** (1965-1966), aangevuld met recente artikelen over en interviews met de voormalige medewerkers aan dit tijdschrift; verder Louis Ferron, e.a., **Armando Schilder-schrijver** (Weesp 1985), Jos Wilbrink, 'De Nul-beweging; illusieloos idealisme: een studie naar de opkomst van een kunstenaarsgroepering binnen het moderne kunstenaarschap', in: **Kunst en beleid in Nederland nr. 5** (Amsterdam 1991: 167-215) en Armando's **Machthebbers Verslagen uit Berlijn en Toscane** (Amsterdam 1983). Zie ook Han Foppe, '"Oude principes in een nieuwe bustehouder?" Futuristische aspecten in de poëzie van **Gard Sivik** en **De Nieuwe Stijl**', in: **De Gid**s 148, 1985, nr. 7: 585-596. Over het beeld van de Duitser in onder andere **Machthebbers** en **De Hunnen** schreef Bernd Müller in zijn dissertatie **Sporen naar Duitsland. Het Duitslandbeeld in Nederlandse romans 1945-1990** (Amsterdam 1993). Zie ook Jaap Goedegebuure, 'Van neo-realisme tot neo(n)-romantiek', in: **Tirade** 313, 1987: 568-588. Over de betekenis van uitgeverij De Bezige Bij voor zowel Armando als Cremer schreven Richter Roegholt, **De Geschiedenis van De Bezige Bij 1942-1972** (Amsterdam 1972) en Wim Wennekes, **Geert Lubberhuizen, uitgever Het mysterie van de Van Miereveldstraat** (Amsterdam 1994). Overzichten van Cremers schilderkunst vindt men bij Freddy de Vree, **Jan Cremer**. (Antwerpen 1985) en Wim Beeren, e.a., **Jan Cremer. Schilder 55-88**. ('s-Gravenhage 1988).